



# L'Ulisse

## Rivista di poesia, arti e scritture

Editore LietoColle

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa  
ISSN 1973-2740

### NUMERO 21: Saggi in versi, saggi poetici, 'lyrical essays': Forme ibride e innesti nelle scritture contemporanee

Editoriale di Italo Testa p.3



#### IL DIBATTITO

##### SAGGI IN VERSI E SAGGI POETICI NEL SECONDO NOVECENTO

Gianluca Picconi	
1960, 1963: tre 'saggi in versi' su il menabò	9
Alessandro Cadoni	
Acume e senso comune: saggio e poesia nella Rabbia di Pasolini	24
Gabriele Fichera	
Transumanar, Organizzar... Significar: Morante contra Pasolini	59
Francesco Brancati	
La prosa del mondo. Appunti sul saggismo di Amelia Rosselli	66
Erminio Risso	
Sanguineti e il poetese: scrivere in versi contro e dopo la lirica. Trattato, saggio e narrazione	77
Rodolfo Zucco	
Su Nel fare poesia di Antonio Porta	87
Chiara Portesine	
Un sistema di rischi e possibilità: Emilio Villa e la sfida oracolare alla prosa critica	97
Luca Mozzachiodi	
Note su Ranchetti saggista	110

##### LA PROSA NELLA POESIA

Giuseppe Carrara e Laura Neri	
Introduzione	120
Alberto Bertoni	
Intervista: Montale e le prose della Bufera	122
Paolo Giovannetti	
Un decalogo aperto per la [poesia (prosa)] in prosa	133
Giulia Raboni	
Il Male d'Africa: nascita e ragioni di un prosimetro	135
Paolo Jachia	
Fortini tra prosa, poesia, e 'dialettica figurale'	142

Stefano Ghidinelli	
'Una forma mutante tra le forme'. Appunti sulle prose 'anfibia' di Magrelli.	164

##### LYRICAL ESSAYS E ALTRE FRONTIERE

Silvia Ruzzenenti	
Poesia – Immagine – Sogno. L'Oneiropoetik di Durs Gruenbein	176
Federico Italiano	
Illuminazioni parziali. Sulla ratio saggistica nella poesia europea contemporanea	186
Ulisse Dogà	
Uwe Nettelbeck	193
Eugenia Nicolaci	
Anne Carson e il ruolo della forma nel discorso poetico	203
Giuseppe Carrara	
Claudia Rankine nell'America d'oggi.	214

##### FORME IBRIDE E INNESTI NELLE SCRITTURE CONTEMPORANEE

Maria Borio	
Lirica e saggio. Su Antonella Anedda	226
Davide Dalmas	
'Per puro caso sono venuto a sapere'. I saggi di Fabio Pusterla sulla poesia e sulla conoscenza	241
Roberto Gerace	
La vittima sublime. Mari, Tuena e la sindrome dell'ultracorporo	251
Matilde Manara	
Il vertice lacerato. Su Materiali di un'identità di Mario Benedetti	258
Eleonora Pinzuti	
Al di là del genere. La di- versificazione della scrittura in Franco Buffoni	269

Matteo Tasca	
Il volto e la voce. Contatti tra la saggistica di Umberto Fiori e la filosofia di Emmanuel Lévinas	277
Antonio Loreto	
Poesia come esercizio del sospetto. Genere, enunciazione, potere, soggetto in Michele Zaffarano	287
Chiara De Caprio e Bernardo De Luca	
Di 'strutture frasali in cui scarichi le spinte delle tue ragioni'. Per un'analisi retorico stilistica di Senza paragone	302
Lorenzo Marchese	
La pura superficie e la traslazione	317



#### GLI AUTORI

##### LETTURE

Ophelia Borghesan	332
Andrea De Alberti	334
Giusi Drago	336
Alessandra Greco	342
Eugenio Lucrezi e Marco De Gemmis	352
Julian Zhara	366

##### I TRADOTTI

Gaio Valerio Catullo	
tradotto da Tommaso Di Dio	370
Durs Grünbein	
tradotto da Anna Maria Carpi	377
Jane Hirshfield	
tradotta da Paola Loreto	382
Vladimír Holan	
tradotto da Vlasta Fesslová e Marco Ceriani	392
Francis Ponge	
tradotto da Michele Zaffarano	399
Claudio Rodríguez	
tradotto da Pietro Taravacci	407
Jean-Charles Vegliante	
tradotto da Jean-Charles Vegliante	415

**UNA «FORMA MUTANTE TRA LE FORME».**  
**APPUNTI SULLE PROSE «ANFIBIE» DI MAGRELLI**

1.

Avviata ufficialmente nel 2003(1), la produzione creativa “in prosa” di Valerio Magrelli presenta una fisionomia per più aspetti anomala, irregolare. A cominciare appunto dalla sintomatica messa in questione, sul piano formale, dell’elementare opposizione verso/prosa (grazie alla diffusa scansione sottopelle di un tessuto discorsivo apparentemente lineare), in quei testi molte alternative generico/modali tendono a neutralizzarsi in una lega screziata e volubilmente anfibia: la campata del racconto autobiografico convive e interferisce con il vetrino isolante dell’analisi autoscopica, la manipolazione “autofinzionale”(2) del vissuto con il *détournement* della (auto)citazione e dell’autocommento, il palpitante tuffo diaristico con l’appuntita diagnosi storico-sociale.

Nelle prossime pagine proverò ad allineare qualche considerazione intorno ad alcune dinamiche di funzionamento di queste opere «ornitorinco»(3), che paiono affette – come ha acutamente notato Gabriele Pedullà(4) – da quella medesima tara di *instabilità* e *metamorfismo* in cui Magrelli riconosce la più intima, e spaventosa, proprietà nel mondo fenomenico. E lo si vede già molto bene se – seguendo l’indicazione che l’autore stesso offre nella breve *Nota* in appendice a *Geologia di un padre* (Einaudi 2013) – ci si dispone davvero a (ri)considerarle in quanto parti o articolazioni interne, anche, di un composito, sfaccettato oggetto politestuale ulteriore:

Questo volume costituisce l’ultimo pannello di una serie avviata nel 2003 da *Nel condominio di carne* (Einaudi), e proseguita con *La vice-vita. Treni e viaggi in treno* (Laterza 2009) e *Addio al calcio* (Einaudi 2010).(5)

Per quanto riposta in un luogo peritextuale così appartato (benché significativo), la definizione retrospettiva di questo perimetro d’opera è una mossa di portata strutturale notevole. Oltre a impegnarci ad un’attenzione intensificata per la rete di rapporti fra i libri che ne costituiscono le quinte interne, la formula dell’opera a pannelli sembra voler proiettare geometricamente la successione diacronica dei quattro volumi sul piano spezzato di una struttura sincronica/sinottica unitaria, ispirata appunto alla simultaneità articolata di uno spazio espositivo: evocando così una logica compositiva (e fruitiva) peculiare, meno vincolata all’elementare direttrice della successione prima/dopo.

In effetti è abbastanza percepibile l’inerzia della serie a riorganizzarsi, ad uno sguardo panoramico di questo tipo, secondo una struttura chiastico/speculare piuttosto che lineare: con le due opere che occupano le posizioni liminari a incorniciare, e a stringere a sé e fra loro, le due che ne costituiscono i battenti interni. Lo suggeriscono anzitutto, come ha indicato Cortellessa, i differenti tempi di gestazione dei quattro libretti, se è vero che «a differenza delle ante centrali del polittico, rapidamente impaginate», «le estreme» si sono «a lungo sedimentate»(5). Ciò corrisponde al diverso calibro dei temi-guida dichiarati dai titoli: di più forte centratura soggettiva e ad alto tasso di letterarietà quelli di CC03 e GP13, più compromessi con il fuori e con una prosaica quotidianità socio-relazionale nei solo apparentemente più lievi o extravaganti VV09 e AC10. Una volta innescata, comunque, la spinta a ragionare sulla articolazione interna del polittico schiude al riconoscimento di un mobile gioco di simmetrie e opposizioni, che di volta in volta consente di accoppiare o triangolare i quattro pannelli secondo schemi mutevoli.

Così, ad esempio, le prime due opere sembrano avere al centro un analogo senso dell’esistere individuale come espropriazione, declinato però, in un caso, in rapporto all’endoscopico “dentro” del corpo (con la sua minacciosa pressione – è stato osservato – a risolvere l’autobiografia in buia biologia); nell’altro, rispetto all’alienante “fuori” delle «attività strumentali e vicarie» che smangiano la vita degli individui nelle società moderne (secondo l’analogia esplicitamente formulata nella prosa d’apertura di VV09, che associa il viaggio a «la burocrazia e la malattia

(intesa come “burocrazia del corpo”)). Analogamente, negli ultimi due pannelli la spinta al pedinamento della catena di dipendenze geo-genealogiche che legano i soggetti e le generazioni (in un’ottica familiare, storico-sociale, archeo-antropologica) trova due declinazioni polari nel “grande tema” dell’addio al padre e nel “piccolo tema” dell’addio al calcio – con una evidente riproposizione rovesciata, peraltro, del ruolo di snodo o termine mediano fra il proprio genitore e il proprio figlio che il soggetto vi assolve (ma andrà ricordato che già l’ultima, impegnativa prosa di CC03 si intitolava *Infanzia di un padre*).

Quel che intanto interessa rilevare, comunque, è l’emergere di una idea di forma all’insegna di un principio di mobilità e reversibilità, di indecidibile compresenza del molteplice: le opere sono quattro ma sono anche una, la loro successione non esclude ma anzi sollecita una loro (ri)lettura incrociata, collazionante, con direttrici di percorrenza variabili e convertibili che intersecano i percorsi allestiti dall’autore.

Nella medesima *Nota*, d’altronde, Magrelli espone anche una seconda indicazione di lettura (di nuovo a forte valenza retrospettiva) che ha molto a che vedere con quanto stiamo osservando:

Secondo una pratica già sperimentata dieci anni fa, *Geologia di un padre* recupera brani e brandelli di opere precedenti, riportandoli in circolo, innestandoli su un nuovo tronco narrativo.

Così, parafrasando quanto mi è capitato di osservare in una ricerca sul tema della riscrittura, potrei dire che ognuno di questi quattro libri in prosa partecipa alla «diffusione di particelle esogene, di colonie straniere, di materiali alloctoni, di presenze aliene, ossia, altrimenti detto, di citazioni». L’intratestualità, cioè il ricorso a inserti di mie composizioni preesistenti, funziona insomma come una sorta di autotrasfusione, vale a dire «una procedura [...] per mezzo della quale viene prelevato sangue da un paziente per trasfonderlo allo stesso, in caso di necessità» – dove ai miei occhi necessità è semplicemente sinonimo di letteratura.

In effetti, il ricorso alla citazione ma anche – e ancor più caratteristicamente – all’*auto*-citazione (in una gamma peraltro assai varia di concrete modalità)(7) rappresenta uno dei procedimenti compositivi più vistosamente caratteristici di queste opere. Per quanto riguarda la seconda pratica, semmai, si potrebbe ulteriormente distinguere fra una dinamica di «autotrasfusione» *esogena*, per così dire, rispetto al perimetro del polittico (come avviene anche nel passo appena citato, con una davvero paradigmatica *mise en abyme* auto-esemplificativa del processo compositivo che si sta descrivendo)(8); e una dinamica più circoscritta ma altrettanto rilevante – se non di più, nella nostra ottica – di «autotrasfusione» interna, *endogena*, per cui ad essere ripresi/rimontati in uno dei pannelli sono pezzi già apparsi in altri pannelli del ciclo. A rigore quest’ultimo fenomeno riguarda invero il solo GP13(9), dove sono addirittura una decina i pezzi ripresi dalle opere precedenti (non segnalati peraltro, a differenza degli altri prelievi, nella apposita pagina delle *Citazioni*). Da VV09 (II, sesta lassa) viene l’avvio della prosa 28 (che fa slittare al presente, e reinterpreta come figura del proprio rapporto con il padre, l’originario micro-racconto del gioco dei ragazzi, in treno, con i riflessi di luce) e forse anche un germe del finale della 26 (le sue fugaci apparizioni estive e, soprattutto, il motivo del saluto richiamano VV09, I, quarta lassa, a sua volta una ripresa di ET09, *Terranera*, III); un blocco abbastanza compatto di quattro prose – le numero 34, 35, 36, 38, – è costituito da prelievi integrali di “capitoli” di AC10 (*Primo tempo*, 5’; *Secondo tempo*, 4’; *Secondo tempo*, 24’; *Secondo tempo*, 39’: tutti episodi relativi appunto al padre e al calcio); il titolo della prosa 39 (su una «Piazza Magrelli» a Cascia) è un prelievo da CC03, LV (con *correctio* del toponimo), mentre le ampie citazioni nelle prose 57 e 67 (sui teschi nella casa d’infanzia, sul proprio incidente automobilistico), e la prosa 60 (sul padre che si finge studente di medicina durante la guerra), vengono rispettivamente CC03, XLI, XXXVIII e XXXVII. Ad ulteriore conferma, insomma, dell’assetto intimamente anamorfico della «serie» che Magrelli ha modellato, di cui GP13 è sì l’ultima stazione o approdo finale, davvero in grado di chiuderla e per così dire di compierla; anche se, nel recuperarne e re-inglobarne un certo numero di tessere, in qualche modo sollecita anche chi legge, giunto a questo punto del percorso, a tornare indietro, a riavviare la sua esplorazione *fra* i pannelli.

È chiaro d'altronde che – secondo una dinamica a cui si è già accennato, e sulla quale torneremo ancora – il tipo di attenzione che le auto-citazioni attivano tende poi a risolversi, in modo abbastanza naturale, in una più generale disposizione a rilevare anche *altri* tipi di analogie e rapporti fra singole prose che compaiono nelle diverse opere del ciclo. A corroborare questa dinamica ricettiva è anzitutto il diffuso aggallare dei nuclei tematico-rappresentativi portanti di uno dei quattro pannelli all'interno degli altri (spesso anche con un sintomatico slittamento da un uso proprio a uno traslato, da metaforizzato a metaforizzante). Basti pensare alle tante prose successive a CC03 che ripropongono l'ossessione magrelliana per i disturbi e le inconsulte prevaricazioni della sfera corporea. In VV09, ad esempio, dopo la già ricordata prosa d'apertura, si possono ascrivere al novero dei testi che avrebbero ben potuto figurare nel libro precedente le seguenti lasse:

- nella sezione *I. Infanzia del treno*: la prima e la quarta (quest'ultima ripresa qui da ET92) ma soprattutto la decima (con l'episodio della «rivolta del corpo» procurata, si scoprirà, dalla contrazione della mononucleosi; ma non senza che il soggetto l'abbia precedentemente associata all'episodio del ciclista Adorni, con l'abnorme «segmento (...) cartilagineo» cresciutogli nel polpaccio);
- nella sezione *II. Solitudini*: la seconda (aperta da un eloquente «Era il tempo dei colpi della strega», che rinvia subito a CC03, XXXIV – dove peraltro la colonna vertebrale veniva già associata, specularmente, all'immagine del treno) e poi la dodicesima (con le riflessioni sul trauma dissociante dello scoprirsi riflessi nel finestrino, riprese dal saggio *Vedersi vedersi* ma in rapporto anche con CC03, XXIX);
- nella sezione *III. Una comunità ferroviaria*: la nona (è l'episodio dell'incontro alla stazione in cui – nel folle istinto di far salire l'amica sul treno in partenza – il «burattino si accorge d'esser tale») e la tredicesima (con lo spettacolo del corpo altrui dormiente offerto dal compagno di scompartimento);
- nella sezione *IV. La vicevita*: la lassa d'apertura (sulla scoperta dell'«orribile fenomeno delle pupille impazzite») e quella immediatamente successiva (dedicata all'assedio dei rumori indesiderati in treno, con evidente ripresa della serie *Addenda alle orecchie* di CC03, VIII); e poi le ultime due (con l'autocommento esteso della importante poesia *Treno-cometa* di ET92, già parzialmente citata in CC03, XXXIV; e la guizzante immagine della micro-lassa conclusiva: «Infine: treni come spermatozoi, creature caudate che corrono verso la fecondazione, per sparpagliare i loro semi nel mondo»).

Sempre in VV09 c'è invero un ulteriore gruppo di testi, che non ho censito in questo elenco, in cui è variamente sviluppata, con estensioni analogiche via via più allarmanti, la similitudine (già accennata in CC03, XIX e XXIV in rapporto prima ai circuiti elettici e poi a un circuito automobilistico paesano) fra «sistema circolatorio» corporeo e infrastrutture delle moderne civiltà a capitalismo avanzato: dall'immagine del trenino-giocattolo con la sua pista anulare (nella sesta lassa della I sezione) a quella che descrive ferrovie e snodi autostradali come le nuove cattedrali del mondo moderno (nella terza lassa della II) al fulminante paragone fra stazioni viste dall'alto – con Google Earth – e prese elettriche (nella quattordicesima della II); fino alla complessa serie analogica, svolta soprattutto tra l'ultima lassa della parte II e la prima della III (ma già introdotta nella penultima della I) che accosta gli orari dei treni agli indici della Borsa alle cifre «tatuato sulle merci o sulla pelle»: facendo dei «Lager» la più vera figura del «capolinea», dell'«ultimo Terminal»; e incidendo per sempre in ogni treno l'immagine «dei vagoni piombati».

Il censimento si potrebbe naturalmente proseguire in AC10 (dove oltre la prosa d'apertura, con la potente immagine della «serie di piccolissimi urti» inflitti al figlio come «cataplasmi», per guarirlo dalla «brutta malattia» della «paura del pallone», si possono ricordare almeno, sempre nel *Primo tempo*, le prose 15' e 16', dedicate al tema dell'acustica in rapporto al calcio giocato o guardato; e poi nel *Secondo tempo* il blocco delle prose 7'-9' – con i riferimenti a malattie cutanee e disavventure ortopedico-muscolari – nonché la 18' che recupera il motivo degli occhiali, su cui

CC03 si apriva; ma anche la sequenza 31'-34', tutta dedicata agli infortuni calcistici; mentre una sorta di equivalente dell'associazione fra treni e Lager è sviluppata nelle prose 20' e 21' del *Primo tempo*, con il ricordo dell'installazione in cui campeggia, sullo sfondo di una Belgrado distrutta dalla guerra, il ragazzino che palleggia con un teschio umano; immagine da cui gemma subito dopo la serie di fotogrammi memoriali relativi allo stadio come luogo concentrazionario). E tanto più lo si potrebbe fare, certo, per GP13 (anche qui, oltre alle potentissime sequenze iniziali sulle «rese» e la decomposizione dei corpi nelle tombe, basti pensare anzitutto alle tante prose dedicate al Parkinson del padre, emblema terrificante della totale separazione fra mente e corpo: fino all'impressionante sequenza sulla "auto-defecazione", nei capitoli 14-15).

L'attivazione di queste diramazioni o riverberi, negli altri pannelli, del percorso di CC03 ha del resto effetti di non poco rilievo, mi pare, nell'arricchirne e articolarne le armoniche di senso. Ad esempio se nell'opera-matrice (così come in quella conclusiva) prevale largamente il senso della frattura disforica fra carne e mente, fra l'«onda» mutante della materia biologica e la «spuma» dell'identità psichica, specialmente in AC10 trova inedito spazio la raffigurazione di esperienze euforizzanti di piena adesione dell'io-mente al sé corpo, anzi di quasi completa dissoluzione del primo nel secondo – dell'occhio che notomizza e diagnostica nella coscia che si contrae e flette e calcia. La dominante celebrativa, lirico-nostalgica, che intride le tante prose di rievocazione di pomeriggi trascorsi fra partitelle palleggi in solitaria e «i famosi "due tiretti"» (in opposizione all'orrore per il calcio spettacolarizzato e virtualizzato, allestito negli stadi-set come grande show televisivo o fantasmaticamente simulato sugli schermi della PlayStation) si spiega con la nitida convinzione che proprio l'«oro zecchino del calcio» giocato (*Primo tempo*, 6'), del calcio «materia» e «movimento» (*Primo tempo*, 36') rappresenti, in definitiva, «una buona approssimazione alla felicità» (*Secondo tempo*, 19'); per quanto certo sempre minacciata dal tarlo della mancanza, del difetto, del limite fisico/atletico o psico/ambientale. Per analogia al rilievo che questa ipotesi assume qui – nel terzo pannello della serie – prenderà d'altronde tanto maggior spicco, in CC03, quel piccolo gruppo di prose che in vario modo mettono a tema l'esperienza quasi estatica cui l'io accede in momenti di totale esposizione alla signoria del corpo o comunque del fuori, dell'improprio. È il caso del sentimento «di terrore e di grazia», «di sbigottimento e liberazione» che il soggetto sperimenta – nella XXXVI – nel sentirsi docilmente portato dall'automobile che non risponde ai suoi comandi (ma abbastanza simile è anche la disavventura col «Cyclorama» di Atlanta, nella XLVIII); o dei vari episodi legati all'attrazione per il tuffo nel vuoto, nella XLVII; o ancora, nella XLII, degli esercizi al pianoforte durante i quali, «ridotto a puro tramite, spinotto», si abbandona a «quel senso, appunto, di locomozione acustica: totale passività dell'esecutore, trainato dalla musica, portato via aggrappato alla tastiera. Sci nautico». Ma nel contempo, il rilievo così guadagnato da *questa* ipotesi di felicità per abbandono al corpo-materia, riattiva l'attenzione per un secondo gruppo di prose in cui ad emergere è un'altra, e speculare, ipotesi di «paradiso»: sono gli episodi di radicale introflessione e isolamento dell'io nella stanza della mente, come tipicamente accade con il «narcotico» della lettura (col suo potere di trasformare le voragini interstiziali della «vicevita» – in treno, nelle sale d'aspetto di studi medici e ambulatori, sulla «moquette verde» dell'ufficio paterno – in isole di pienezza); ma anche, e molto sintomaticamente, nell'episodio che chiude AC10 (dove proprio il momento dell'allontanamento dalla partita schiude l'esperienza «strana» della improvvisa solitudine di fronte al fuori). Alla fine, insomma, quel che il gioco delle rifrazioni produce è qualcosa come l'articolazione di un percorso concettuale: dimenticare la mente, dimenticare il corpo, come opposte forme di temporanea, illusoria eppure pacificante sedazione della costitutiva e dolorosa duplicità dell'io, della percezione della sua inquietante natura anfibologica (del suo statuto di «anatra-lepre»)(10).

Analoghe operazioni di pedinamento, ovviamente, si potrebbero imbastire a partire dai temi-guida delle altre tre opere: le occorrenze al di fuori di VV09 dei treni e di varie specie di «burocrazia» esistenziale (come la memorabile sequenza, in GP13, 24, sulla «clastomania»), o i pezzi che, al di fuori di AC10, tematizzano la pratica o lo spettacolo della dimensione atletica o ludica (senza contare che anche le apparizioni del padre al di fuori di CP13 sono un po' più di quelle attestate

dalle prose riprese e rimontate nell'ultima opera). Ma spingendo un passo oltre la logica di questo meccanismo fruttivo, sono davvero moltissime le piste associative che la mente del singolo lettore può attivare – in modo certo anche un po' idiosincratico – per isolare, rimbalzando da un'opera-pannello all'altra, coppie o terne o gruppi di prose che insistono su un medesimo motivo o schema situazionale, o su un atteggiamento: per così dire *sviluppando* intorno ad esso una sorta di "percorso latente" di riprese e variazioni. Potrebbe essere il caso – volendo fare un paio di esempi – della piccola galassia di testi in cui è variamente riproposta l'opposizione un po' meccanica fra rimpianto nostalgico per un mondo paesano, rurale, o per un urbanesimo con tratti pre-moderni e dunque più umani; e acre insofferenza invece per le strutture economico-burocratiche deprimenti della modernità avanzata (si vedano ad esempio – in tutti e quattro i pannelli – le prose dedicate a piazze e piazzette romane evocate secondo la struttura assiologico-temporale allora/ora; ma anche molte pagine "di viaggio", come quelle in VV09 sulla Russia, la Sicilia, Tokio). Su un piano del tutto diverso, un'altra serie potrebbe essere quella delle scene in cui l'io si trova costretto in uno spazio delimitato, ma nel contempo esposto allo sguardo altrui: come avviene in CC03, III (è la rievocazione del primo giorno a scuola con gli occhiali) o in VV09, II, seconda lassa (con le auto-iniezioni nel bagno del treno) o in AC10, *Secondo tempo*, 9' (sulle conseguenze dell'«Ortodrome» patite a casa di un amico, dentro il bagno al centro del suo salotto); con il rovescio, magari, della scena di CC03, LI, in cui è l'io (attraverso il dispositivo chirurgico della sonda-camera-monitor) a spiarsi, a «conficcare lo sguardo» nella stanza chiusa del proprio corpo.

Al di là di qualunque pretesa di censimento sistematico o descrizione obiettiva, comunque, rilevare questi fenomeni di ricorrenza significa soprattutto constatare che il lettore di Magrelli (se non altro: quello che accoglie l'appello autoriale a leggere l'intero ciclo) è strutturalmente sollecitato a farsene subito, anche, ri-lettore. Certo non nel senso più ovvio, ed escludente, della rilettura analitica integrale, criticamente orientata; ma semmai in risposta ad una più libera e discontinua esigenza di verifica sommaria – attraverso una serie di rapide scorse, vere o mentali – dei più o meno puntuali rinvii analogico/memoriali che la lettura del singolo capitolo-tassello, di volta in volta, innesca. È una dinamica di sdoppiamento percettivo che comporta, o può comportare, un singolare effetto di riverbero e quasi messa fra parentesi della forma che Magrelli ha dato alle sue prose, montandole in questi libri-pannello: rifrangendola in una formicolante gamma di altri possibili percorsi di lettura.

E c'è allora un'ultima osservazione da fare, a proposito del passo della *Nota* a GP13 appena citato. L'accumulo di similitudini che Magrelli vi impiega, per spiegare la funzionalità di una «tecnica» evidentemente per lui così importante, non può non rivelare essa stessa – agli occhi del lettore – una forte consonanza con alcune delle più profonde e costanti nervature del sistema concettuale e rappresentativo variamente sviluppato nelle quattro opere. Da un lato, l'idea della letteratura come vampiresca/auto-fagica ri-scrittura, come pratica necessitata a trarre energia dalla re-incorporazione di un sé divenuto però già altro (dalla riappropriazione di quella peculiare forma di improprio che è il proprio essere stato) richiama alla mente i tanti passi dedicati al trauma della (ri)scoperta, in sé, delle tracce del proprio mai del tutto passato *prima* biologico, storico-sociale, geo-antropologico (e viceversa della sua continua perdita, del suo sprofondare nel già stato). D'altro canto, l'ipotesi di una letteratura-flusso in cui la stessa pretesa di autonomia e discrezionalità della singola opera-testo si diluisce nello spettacolo della continua, rigenerante metamorfosi del già scritto nello scrivibile, sembra rimandare all'altro, non meno spaventoso senso dell'identità (propria, ma anche degli enti e/o fenomeni intorno a sé) come instabile e pattinante «forma mutante tra le forme».

Insomma: specialmente a reconsiderarle nel loro insieme, in quanto ante o pannelli di un'opera o serie unitaria, le quattro sillogi di "prose" creative pubblicate da Magrelli fra il 2003 e il 2013 sembrano rivelare una logica di funzionamento peculiare, di cui è possibile cominciare ad isolare anzitutto due aspetti notevoli. Il primo è un principio compositivo all'insegna dell'allestimento espositivo – per cui la *forma* macrotestuale del ciclo (e la stessa esperienza estetica che il lettore è indotto a farne) appare connotata da forti attributi di ambivalenza, doppiezza, reversibilità, instabilità. Il secondo è la messa in opera di un vistoso parallelismo auto-esemplificativo fra le dinamiche che regolano il funzionamento dell'opera sul piano stilistico/formale e le strutture che

definiscono la condizione del soggetto e del mondo fenomenico sul piano dei contenuti rappresentati.

2.

La strategia compositiva di Magrelli si precisa ulteriormente se dal livello dell'organizzazione complessiva della «serie» scendiamo a quello delle singole opere. Anche in questo caso può essere utile muovere dall'esame di un passo d'autore a forte valenza meta-letteraria: siamo al bordo opposto del percorso, in un luogo di rilievo strutturale ancor più rilevato. È la prosa d'avvio di CC03 (e dunque dell'intero ciclo), uno dei passi non per caso più commentati dell'opera:

Il mio passato è una malattia contratta nell'infanzia. Perciò ho deciso di capire come. Questo referto, dunque, non vuole essere un teatro anatomico, piuttosto un susseguirsi di fotogrammi, dove quello che conta è il flusso dell'immagine, il corpo sgusciante che vibra sotto di me, la sua forma mutante tra le forme: vasi sanguigni, conchiglie di molluschi, cellette d'api, snodi autostradali, pelvi di uccelli, cristalli e filettature aerodinamiche. Non c'è trama, ma trauma: un esercizio di patopatia. Non c'è teoria, ma racconto di piccole catastrofi, giocate dentro gli spazi interstellari della carne.

Mentre con il termine «somatizzazione» si indica la maniera in cui il corpo risponde a una pressione interna, qui vorrei provare a parlare di «psichizzazione», al modo in cui si magnetizza un oggetto. Questione di energie debolissime: come reagisce il nostro sistema mentale alle trasformazioni del suo supporto? Perché i capelli rimangono attaccati al pettine che li ha portati via? Una trepida ragnatela, controllo, toccante fluttuare di alghe al trascorrere d'una corrente sottomarina.

Cavalco un'onda che si disfa sotto di me, e disfacendosi mi sospinge. Cavalco l'avanzare di una cresta che si srotola sempre un po' più in là. Cavalco la spinta che percorre la carne per consegnarsi oltre. Cavalco una spinta che è carne. Si creano rughe e pieghe. Faccio surf cellulare.

Io non elencherò tutti i miei mali, peraltro trascurabili, ma solo quelli in cui si distingue meglio la natura metamorfica dell'organismo. Si vede bene la spuma dell'onda, e, per un attimo almeno, il raggio che batte sul dorso teso dell'acqua sembra coincidere con il suo vettore. Sono *tableaux vivants* e insieme grafici. Perché l'ho fatto? «Per scoprire se per caso sono un mostro molto più complicato e fumigante di Tifone».

Sia pure con il consueto linguaggio anfibio, in cui tensione ragionativa e immaginoso scatto associativo si corroborano e rilanciano a vicenda, qui Magrelli fornisce una serie di indicazioni piuttosto puntuali rispetto al tipo di opera che il lettore si appresta a leggere. Ma va detto subito che, almeno in larga parte, la portata «cataforica» di queste indicazioni è in realtà molto maggiore, potendo di fatto essere proiettata anche sulle altre opere del ciclo.

Il primo dato da rilevare è l'iscrizione del testo che stiamo leggendo al genere discorsivo del «referto». Qui il rapporto di interferenza fra significato proprio e significato figurato è invero particolarmente insidioso – visto che in CC03 le relazioni intorno a patologie o stati di malfunzionamento del corpo, attività diagnostiche e terapie di vario genere sono molto ricorrenti. Al punto che davvero, come ha osservato Federico Francucci, si potrebbe dire che in CC03 «la scrittura sta al corpo di cui parla come la terapia sta alla malattia»<sup>(11)</sup>. Il libro sembrerebbe allora impennarsi sulla classica polarità assiologica mente/corpo: con il polo positivo della autocoscienza/sguardo/luce – sede del proprio, latore di un'istanza di ordinamento e controllo e messa in forma stabilizzante del reale – che si oppone al polo negativo ed espropriante della buia corporeità, di una matericità incontrollata in cui le imprevedibili proliferazioni e degenerazioni dell'organico fanno tutt'uno con la catena di innesti o irruzioni protesiche dell'inorganico.

E tuttavia, la principale «malattia» di cui il paziente auto-diagnosta si dichiara affetto (avendola «contratta nell'infanzia», cioè «nell'età senza linguaggio», come opportunamente nota ancora Francucci)<sup>(12)</sup> è proprio «il mio passato». E più che l'insieme dei suoi «mali, peraltro trascurabili», oggetto dell'attività di accertamento è «la natura metamorfica dell'organismo», con tutta la sintomatologia dei processi di «psichizzazione» cui dà luogo. L'assillo «ontologico», prima e più che «gnoseologico»<sup>(13)</sup>, che anima la *detection* magrelliana – intridendola nel contempo di una raffreddante acqua ironica<sup>(15)</sup> – riguarda insomma anzitutto il paradossale statuto del soggetto-coscienza che la conduce, riconoscendosi fin da subito come una sorta di effervescente e instabile

epifenomeno, di sfogo o sintomo superficiale dello spaventoso mostro mutante che vorrebbe sottoporre a diagnosi. Proprio e anzitutto in quanto luogo della persistenza (in forma di memoria, di *passato*) di una traccia del furioso deperire e sformarsi di ogni esistente, questo io-malattia – questa improvvida emulsione o affezione del proprio/improprio organismo, prodotta e portata dal flusso cieco del suo dinamismo trasformativo – vi introduce una dissociazione effimera, uno scandalo ironico: presentandosi come l'unico, paradossale strumento di rilevazione/rivelazione dell'orribile stato o condizione dell'essere di cui partecipa. La peculiare forma del «conosci te stesso» magrelliano consiste allora proprio nel suo ostinato, reiterato mettersi *in scena* e *in forma* nelle vesti dell'occhiuto, luminoso *herpes* che sorprende e rivela, nei contraccolpi del suo incresparsi e incepparsi, il Tifone-organismo dalle cento teste da cui è generato (e da cui rischia sempre di essere annientato). In questo senso, le tavole del suo accertamento auto-diagnostico hanno sì la natura di icastici «tableaux vivants», scene-istantanee che ne illustrano esemplarmente le molteplici occasioni e modalità di manifestazione; ma aspirano a funzionare anche come schematici «grafici» euristici, in grado di rendere visibile il fitto reticolo di analogie, ricorrenze, regolarità che soggiace a quella stessa varietà di modi e occasioni di (auto)manifestazione. Che l'«organismo» in questione sia il corpo biologico individuale, oppure quello delle arborescenze genealogiche entro cui il soggetto è avvolto, o ancora quello delle infrastrutture economiche, burocratiche, istituzionali, socio-culturali che innervano la storia delle comunità interumane, la relazione che l'io-mente istituisce con esso – in quest'ottica – è in fondo sempre la medesima: ha la struttura anfibologica del rush cutaneo e del flash radiografico, dell'accesso di febbre e della mappa.

Il che ci riporta alla seconda importante indicazione “di genere”, questa volta in negativo, offerta nel passo che abbiamo appena riletto. L'autore dichiara la sostanzialità estraneità del suo «referto» a preoccupazioni o vincoli di compattezza e organicità tanto *narrativa* («Non c'è trama, ma trauma») quanto *argomentativa* («Non c'è teoria, ma racconto di piccole catastrofi»). In entrambi i casi, Magrelli evoca insomma una forma primaria della continuità logico-discorsiva (la trama, la teoria) opponendovi una figura della frattura, della discontinuità (il trauma, la catastrofe).

Si può convenire che questa seconda indicazione abbia anzitutto un riscontro elementare, a livello strutturale, nel vistoso principio di iper-segmentazione che caratterizza tanto CC03 quanto le altre opere del ciclo: benché di consistenza abbastanza ridotta (misurano fra le cento e le centocinquanta pagine) tutte risultano suddivise in un numero altissimo di testi-tassello, per lo più di misura breve o brevissima(15). Questo vuol dire anzitutto che Magrelli sovra-espone il proprio lettore all'esperienza “traumatica” dell'inizio e della fine, del riavvio e dell'arresto: quasi appunto che il *referto* fosse impossibilitato a procedere, ad articolarsi in modo disteso, degenerando o risolvendosi di fatto in una articolata collezione di *reperiti* – tutti convocati sulla pagina in ragione anzitutto della loro autonoma valenza esemplificativa puntuale. Accentuata dalle stesse scelte di impaginazione (che isolano ogni tessera dalle altre, esponendo a un'insistita palpazione visiva i bordi formali che le perimetrano; l'eccezione parziale è VV09, dove le lasse, pur separate da uno stacco grafico, si susseguono l'una all'altra all'interno delle quattro sezioni) la relativa autonomia dei singoli testi-reperto trova conferma nei forti connotati di chiusura e compattezza che caratterizzano queste prose anche e proprio sul piano testuale. Qui è in gioco l'abilità notevolissima di cui Magrelli dà prova nel modellarle come icastiche scene emblema, come calibratissime *boîtes à surprise* pronte a far scattare, sotto gli occhi e nella mente del lettore, lo spino affilato dell'associazione impreveduta, del commento fulminante; a sprigionare insomma il potenziale “segnico” dell'immagine o gesto o episodio che – sapientemente ritagliato ed essenzializzato dall'occhio-raggio dell'io diagnosta – rende visibili nelle proprie nervature profonde, nel proprio scheletro, uno schema del processo che lo genera (la falla o stortura ontologica che soggiace alla ricca e varia fenomenologia del guasto, dell'anomalia patologica). Da questo punto di vista, si potrebbe cogliere nei quattro libri magrelliani una matrice strutturale di tipo (di nuovo) essenzialmente radiale: con un saldo e ben riconoscibile nucleo-baricentro tematico, cui è deputata l'elementare funzione di fornire a ciascun pannello il suo primario caglio coagulante o polo d'attrazione elettromagnetica (in grado di generare il campo



coesivo di sfondo dell'esperienza fruitiva); e una raggiera di singole prose che a quel nucleo-baricentro si rapportano tutte, in prima istanza, istituendo una serie di relazioni dirette, verticali. Incidentalmente si può notare, peraltro, che questa idea della collezione di reperti è più volte impiegata e per così dire esposta – come in una sorta di *mise en abyme* – all'interno del ciclo: in particolare in CC03, XLIII, con la scoperta «in uno scatolone» della «intera raccolta delle lastre che mi vennero eseguite da piccolo» (invero subito eliminate – e rimpiante – in quanto raccapriccianti/inessenziali «forme morte di una forma viva», tracce fantasmatiche del solo vero «fantasma (...) che trascorre frusciando tra le forme»); o anche in GP13, 14 dove la medesima sorte tocca alle «agende dei suoi» (del padre) «ultimi vent'anni» (di nuovo in ossequio all'ambiguo principio di autorità secondo cui «L'unico documento sono io: la carta moschicida del ricordo»); mentre più stretta è la valenza auto-esemplificativa – in GP13, 53 – dell'immagine della «cesta»/«paniere» in cui giace, in attesa di essere ordinato/ricomposto all'interno del testo che stiamo leggendo, «il mucchio di biglietti e bigliettini dove ho trascritto i miei appunti per quasi dieci anni».

Ovviamente, però, una descrizione come quella appena delineata non restituisce affatto un'immagine affidabile dell'esperienza di lettura che questi libri offrono. Tutti infatti un certo percorso di attraversamento del loro archivio o «mucchio» di testi-reperto comunque lo prevedono – esponendo chi legge ad «un susseguirsi di fotogrammi», ad un «flusso». Ma di che flusso si tratta? La strategia magrelliana è da questo punto di vista particolarmente ambigua e infida. Risolta con equilibri e modalità diverse nei quattro pannelli, si potrebbe dire che la logica di fondo che la ispira è improntata alla messa in opera, e si direbbe quasi alla ostensione a vista, di una ricca e variegata serie di dispositivi superficiali di connessione orizzontale *fra* i testi – i quali funzionano, o sembrano funzionare, come passerelle o corrimani deputati a guidare chi legge lungo un percorso dotato di una certa continuità e coerenza. Volendone abbozzare una sommaria tipologia, spiccano anzitutto – come spesso è stato osservato – le formule che esplicitano rapporti di contiguità logico-associativa, per lo più di somiglianza o di contrasto, fra i temi di due (o più) prose successive (16) (come in questi esempi da AC10, *Primo tempo*, 3': «Quanto diverso, il divo che vidi giocare (...)»; 7': «Niente a che vedere con lo sbruffone (...)»; 11': «E visto che si parla di morale (...)», etc.). Molto meno diffusa, ma significativa, è un'altra tipologia di legatura, che prevede invece la segnalazione esplicita di rapporti di consequenzialità logico-temporale o narrativa, per cui una sequenza di prose (almeno due) si presenta come il resoconto, in più tappe, dei diversi momenti o sviluppi di una medesima «vicenda» (come avviene all'inizio di CC03 con gli episodi relativi agli occhiali, o in AC10 con le riprese – anche a distanza – del «plot» dell'educazione al calcio del figlio). Un'ulteriore struttura della continuità è costituita poi dall'impiego di riferimenti al presente esperienziale e/o enunciativo dell'io scrivente, che possono soffilare la sequenza delle prose con un intermittente resoconto pseudo-diaristico (richiamando le vicende in cui è coinvolto mentre scrive), oppure con accenni metadiscorsivi all'atto verbale o scritturale che sta compiendo o immaginando di compiere di fronte a noi (presente in tutti i pannelli, questa tipologia è particolarmente rilevante GP13, ad esempio in 3: «Questa mattina, sei o sette operatori (...)»; 14: «Mentre scrivo queste righe, vedo davanti a me (...) Le ho trovate qualche settimana fa durante un trasloco»; 25: «L'altro ieri ho trascorso il suo primo compleanno senza di lui»; 28: «Mentre scrivo, in treno (...)»; 30: «Due strade alternative alla parola, dicevo»; 53: «Finita questa prima cinquantina di capitoli (...)»; 59: «Sia chiaro, per quanto stia cercando di dedicare questa parte del libro (...)»; 79 «La settimana scorsa, tuttavia, sono andato su Google Maps»; 83: «Ma non voglio salutarlo in questo modo»)(17). Senonché, l'effetto di continuità prodotto da questo vario e stratificato tegumento connettivo è per più aspetti problematico. Non solo perché la portata di queste strutture coesive è in genere di breve respiro e comunque, anche quando assume una campata maggiore, tende spesso a incepparsi, a prevedere strappi o smagliature (ripresentando insomma l'effetto di disorientamento o trauma ad intervalli solo di poco superiori al testo-tassello). Anche più subdolamente, ciò che di frequente accade è che la stabilità del «fuoco» o «filo» del discorso che quelle strutture assicurano tende a subire inattesi slittamenti o innesti, andando incontro a un processo di progressiva alterazione e

diversione mutante: per cui una certa struttura della continuità intertesuale, dopo essere stata attivata, quasi insensibilmente trascolora in un'altra, non meno instabile e transitoria, in una deriva sottilmente centrifuga e deviante. L'effetto che chi legge sperimenta, in definitiva, è una sorta di indebolimento o svuotamento dall'interno di queste impalcature discorsive, di cui è indotto ad avvertire la natura talora un po' capziosa e pretestuosa, spesso instabile e imprevedibilmente metamorfica, sempre velata da un sospetto di inessenzialità se non persino di artificiosità simulatoria: come se tutto sommato l'ordine in cui i tasselli sono aggregati nel libro fosse davvero non più che uno fra i tanti possibili, e i nessi sintagmatici che l'autore ha più o meno brillantemente stabilito fra loro, per corrispondere alla necessità strutturale del montaggio, non escludano la possibilità di altre soluzioni.

Si tratta di una dialettica generale che, come ovvio, si declina poi in maniera differente e peculiare in ciascuna delle quattro opere. Emblematico appare comunque il caso di CC03: qui il discorso sembra avviarsi dando attuazione al programma di lavoro formulato, come si è visto, nella prosa iniziale («Il mio passato è una malattia contratta nell'infanzia. Perciò ho deciso di capire come»). L'attacco da racconto eziologico della II («Perché fu il guasto la mia vera guida») introduce l'affondo, nelle righe seguenti, sull'episodio-chiave della prima visita oculistica, che trova uno sviluppo narrativo nella III («Le prove tecniche cominciarono qualche giorno più tardi») e nella V («Da allora porto gli occhiali»). La tenuta di questa struttura diegetico/retrospettiva – già minacciata dalle interferenze associative che vi innestano una serie di episodi collaterali (le scene di «svenimento» nella III; l'evocazione non connessa, nella IV, del giorno della propria nascita, con l'implicita ipotesi di un'altra, e più fonda, eziologia del proprio «tarlo»: «Sono figlio della stagnazione e dell'ipocondrio») – collassa definitivamente fra le prose VI e VII, dove si avvia la transizione ad un altro, difforme principio di organizzazione sintagmatica della materia: quello di un catalogo di mali e disturbi ordinato per cartelle dedicate via via ai diversi organi del proprio corpo. Si passa così alle prose sulle orecchie (VII e VIII), la pelle (IX-XII), i piedi (XII-XIII); e più avanti la gola e la lingua (XVIII-XXII), l'apparato circolatorio (XXIII-XXV), la spina dorsale e le ossa (XXXI-XLIV), eccetera. Anche questa nuova e forte struttura d'ordine – che pure resta attiva, grosso modo, fino alla fine dell'opera – non è esente invero da temporanei cedimenti e manipolazioni di varia natura. L'inserimento di alcuni tasselli avviene ad esempio in modo pretestuoso (XXI: «Braccio, mano, scrittura: possiamo considerare l'ortografia come la nostra aureola?»; da cui la pagina su calligrafia e lezioni di lingua tedesca e poi quella sulla mostra, a Parigi, dei «Tesori della lingua francese»; ma si veda anche la prosa XXXIII, sulla visita alla Moschea di Omar, la cui presenza qui è giustificata solo dal «nomignolo» attribuito alla stanza che non riesce a visitare: «l'Ombelico del Mondo»). In altri casi la successione degli argomenti sembra meno ordinata, il criterio delle «cartelle» sembra confondersi, anche per l'aggallare «locale» di criteri associativi differenti (come l'ambientazione comune nelle prose parigine XXI e XXII; o ancora la consequenzialità narrativa degli episodi relativi all'incidente, nelle prose XXXVIII-XLIV). Soprattutto, però, il punto è che quella del «catalogo di patologie» è essa stessa – come proprio la prosa d'apertura dichiarava – una struttura d'ordine sottilmente allotria/fuorviante rispetto a ciò di cui Magrelli ci sta davvero parlando. Sicché l'inquietante atlante di anatomia (dis)umana si rivela in fondo, una figura, un dispositivo che nel suo funzionamento *vuol farsi* figura. Un «ciclorama» cui siamo invitati ad abbandonarci, esponendoci al suo movimento ma anche avvertendone tutta l'*improprietà*: e sperimentando in ogni caso la potenzialità reattiva dell'inceppamento, del sabotaggio rivelatore.

Nel complesso, questa è la struttura dell'esperienza di lettura in cui Magrelli – invitandoci a visitare la sua opera a pannelli – ci coinvolge. Da un lato, l'interferenza fra l'asse «orizzontale» della connessione prosa-prosa e quello «verticale» del nesso prosa-nucleo tematico prevede che, in ciascun libro, noi ci avvertiamo in prima istanza irretiti e «portati» da un flusso di immagini che guizza agile sotto i nostri occhi, lubrificato da vari dispositivi di *simulazione di continuità*, ma si rivela presto senza veri fini e fine; mentre nel contempo veniamo provocati dalla forza d'urto delle singole immagini (a loro volta «portate», per così dire, dal flusso testuale che pure concorrono a

generare), dalla forza traumatica del loro potenziale di illuminazione rispetto al tema-guida dell'opera. In una dinamica di questo genere, l'orizzonte dell'«opera a pannelli» introduce una terza, cruciale dimensione – quella della connessione/associazione “radiale” fra tasselli e nuclei tematici di pannelli differenti. Offrendo al lettore un bacino molto ricco di immagini-emblema icastiche e altamente memorabili, connesse peraltro in modo spesso un po' problematico con l'organismo macrotestuale a cui appartengono, quell'orizzonte d'opera si offre come un complesso dispositivo di sollecitazione, in chi legge (ad un qualche livello della sua esperienza fruitiva), di un atteggiamento ricettivo improntato a principi operativi non molto dissimili da quelli cui l'autore stesso si è attenuto nel dar forma ai testi e macrotesti che sta leggendo. Come una sorta di corso di addestramento o palestra dello sguardo (torna in mente la scena d'avvio di AC10, i «piccoli urti» inflitti al figlio come «cataplasmi»), le opere in prosa di Magrelli ci inducono insomma – del tutto coerentemente con l'orientamento «patopatico» dichiarato dall'autore nella prosa d'avvio di CC03 – a fare a nostra volta, in qualche modo, come fa lui: a scoprire il potere rivelatore dell'accostamento associativo, che rompe la trama continua e metamorfica dell'esistente per identificare rapporti di somiglianza o opposizione, strutture di ricorrenza e variazione.

Stefano Ghidinelli

#### Note.

- (1) Con il rilevante precedente, certo, delle prose inserite in particolare in *Esercizi di tiptologia* (Einaudi, Torino 1992). In seguito mi riferirò a quest'opera con la sigla ET92.
- (2) Magrelli stesso, in un'intervista rilasciata a Mario Inglese («Il lettore di provincia», 121, settembre/dicembre 2004, pp. 17-23), si richiamava al dominio dell'«auto fiction» («l'autobiografia che diventa finzione») per inquadrare i propri esperimenti in prosa.
- (3) La definizione è usata da Magrelli stesso (che ne attribuisce la paternità all'amico Carlo Boccadoro) in una intervista rilasciata a Daniele Duso (<http://www.sulromanzo.it/blog/premio-campiello-intervista-a-valerio-magrelli>).
- (4) Gabriele Pedullà, *L'instabilità delle metafore. Su "La vicevita" di Valerio Magrelli*, «L'Indice dei libri del mese», maggio 2009, p. 18.
- (5) V. Magrelli, *Geologia di un padre*, Einaudi, 2013, p. 143. Da qui in avanti mi riferirò alle quattro opere con le sigle CC03 (*Nel condominio di carne*), VV09 (*La vice-vita. Treni e viaggi in treno*), AC10 (*Addio al calcio. Novanta racconti da un minuto*), GP13 (*Geologia di un padre*).
- (6) A. Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'orma, Roma 2014, p. 328.
- (7) Per una schematica tipologia si veda Federico Francucci, *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, Mimesis, Milano 2013, pp. 18-19.
- (8) Come l'autore stesso segnala nella pagina delle *Citazioni*, gli innesti nella *Nota* vengono da V. Magrelli, *Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire* (Laterza, Roma-Bari 2010). Trovo un diverso uso dell'opposizione fra citazione endogene ed esogene in Tommaso Lisa, *Del resistere alla morte*, «Nuovi argomenti», 24, ottobre-dicembre 2003, pp. 332-351: 336.
- (9) L'unico altro caso di autocitazione interna al polittico – peraltro evidenziata nel testo dall'uso del corsivo ed esplicitamente segnalata nella *Nota* in fondo al volume, a differenza di quanto avviene in GP13 – si ha, mi pare, all'inizio di AC10, *Secondo tempo*, 37' (dove è riformulato, più che citato, il finale di VV09, II, seconda lassa).
- (10) *L'individuo anatra-lepre* è il titolo della sezione che Magrelli colloca in Appendice al suo *Disturbi del sistema binario*, Einaudi, Torino 2006 (lì per un esperimento di applicazione «all'etica di un modello ispirato alla psicologia della percezione»; riusare l'immagine in relazione alle prose comporta ovviamente un ulteriore di significato, in senso ontologico).
- (11) «I testi presentano l'anamnesi, la diagnosi e spesso la terapia dei diversi mali (anche con notevole utilizzo della terminologia medica)», F. Francucci, cit., p. 57.

(12) Sicché «si può pensare che il linguaggio stesso sia la malattia, e che il referto riguarderà le modalità di trasmissione e gli sviluppi della malattia linguistica, come infezione che si diffonde in un corpo e lo trasforma», F. Francucci, cit., p. 20.

(13) Cfr G. Pedullà, cit: «Magrelli non ha mai affermato con tanta chiarezza la natura bifronte e metamorfica dell'universo come nella sua ultima raccolta di versi, *Disturbi del sistema binario*, dove trionfa l'immagine (...) dell'anatra-lepre (...). Il richiamo al campo della vista, da sempre caratteristico dell'opera di Magrelli, ha fatto sì che la sua poesia venisse interpretata in chiave prevalentemente gnoseologica, come una grande interrogazione sul problema della conoscenza umana. *La vicevita* mostra invece chiaramente come questa sia soltanto una *lectio facilior* e come a conti fatti Magrelli sia assai più un poeta ontologico, cioè preoccupato dell'instabilità dei fenomeni, che gnoseologico, vale a dire interessato al nostro rapporto con essi».

(14) Cfr. Franco Nasi, *Nel condominio di Valerio Magrelli*, «Nuova prosa», 40, giugno 2004, pp. 211-228.

(15) CC03 si compone di 55 capitoli, siglati con numeri romani, mentre VV09 è esplicitamente organizzato in quattro parti titolate (*I. Infanzia del treno; II. Solitudini; III. Una comunità ferroviaria; IV. La vice-vita*), introdotte da una breve prosa incipitaria e a loro volta segmentate in lasse non numerate (rispettivamente 14, 15, 16, 15), per un tale di 61 blocchi. In analogia alla durata regolamentare di una partita di calcio, AC10 si compone di 90 «racconti da un minuto» (suddivisi in due tempi da 45') mentre i capitoli di GP13 sono 83, come gli anni vissuti del padre Giacinto.

(16) Cfr ad esempio F. Francucci, cit., p. 23 (in relazione a CC03): «Le prose si combinano su criteri di ripresa, contiguità e somiglianza, secondo una specie di montaggio delle attrazioni; e anche nei limiti del pezzo singolo l'organizzazione è affidata, più che alla sintassi – prevalentemente paratattica – o a uno sviluppo strutturato – abbondano anzi nessi logico-causali usati in maniera incongrua, vedi ad es. il “perché” dell'incipit del secondo capitolo – allo scorrere e combinarsi delle immagini». Più avanti, parlando di GP13, Francucci rileva un procedimento costruttivo analogo, anche se qui «sembra che a Magrelli preme una legatura più stretta, che in molti casi si traduce in una legatura verbale», ivi, p. 78 (ma in effetti anche questa procedura è diffusa in tutte e quattro le opere).

(17) Qualche esempio dalle altre opere. In CC03, XVI: «La voce che segue, rientra nella sezione, che tratterò più in là, relativa al cosiddetto “menisco cinematografico”. Tuttavia, credo occorra anticiparla»; XLIII: «Ieri, nel traslocare, apro una scatola, e scopro (...)». In VV09, I, quinta lassa: «PS. Rileggendo questa pagina, sono stato colto da un'intuizione (...)»; I, quattordicesima: «Ho sussultato, la settimana scorsa. Mi dirigo verso il gabinetto (...)»; II, tredicesima: «Prima parlavo della tenerezza che provo per l'universo contadino»; IV, decima: «Mi sono ripromesso di non parlare della sterminata letteratura dedicata al treno». In AC10, *Secondo tempo*, 29': «Letto oggi sul giornale: un figlio sgozza il padre (...)».